

Komödien einer Tragödie. Antisemitismus als Sujet in Stücken von Hasenclever, Lasker-Schüler und Werfel

I.

„Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele.“¹

Gesetzt den Fall, es sei Aufgabe des Theaters, bei seinem Publikum den einen oder anderen Gedanken zu provozieren, so scheint demzufolge die Komödie ein probates Mittel intellektueller Auseinandersetzung. Was aber ist, wenn das Sujet der Komödie eines ist, das mit dem Diktum der Unsagbarkeit belegt ist und das sich ob seiner Ungeheuerlichkeit auch nur schwerlich denken lässt? Der Vorwurf der Frivolität ist im Zusammenhang von Holocaust-Darstellungen und Komik schnell bei der Hand. Dabei wird das Tabu, das sich seit Adornos berühmten Verdikt über die Re-Präsentation von Auschwitz mit den Mitteln der literarischen Fiktion gelegt hat, ex post auch auf jene Literarisierungen resp. Dramatisierungen angewandt, die Antisemitismus und Judenverfolgung aus ihrer Zeit heraus thematisieren und dabei die Vernichtung – hebräisch: Shoah – allenfalls erahnen konnten.

Das Zurückschrecken vor dem Skandalon, Antisemitismus und Holocaust mit den Mitteln von Komik, Groteske oder Satire darzustellen, erstreckt sich auch auf die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen, die hier zuständig sein könnten. Von Einzelstudien – vor allem zu Tabori, Sobol und Benignis Fim „Das Leben ist schön“ – abgesehen, sind deutschsprachige Untersuchungen auf diesem Gebiet eher selten.²

Auffällig ist, dass die wissenschaftliche wie publizistische Auseinandersetzung mit medialen Erzählungen vom Holocaust nahezu immer mit einer normativ-moralischen Positionierung verbunden wird. Meist im Rekurs auf Bilderverbot und Unsagbarkeit. Gumbrecht macht in diesem Zusammenhang auf einen paradoxen Sachverhalt aufmerksam: „Komplexe Deutungen werden Texten gewidmet, von denen man zugleich sagt, dass es sie gar nicht geben könne“³. Das Ergebnis sei „akademische[r] Kitsch“⁴.

Eingedenk dieser Warnung sollen im folgenden drei Stücke behandelt werden, die mit verschiedenen Formen von Komik Furchtbares im Lächerlichen spiegeln. De facto existiert also eine (Dramen-)Literatur, der das Lachen als Chance für das Nachdenken über den Antisemitismus erschien, um Benjamins eingangs zitierte Überlegung noch einmal aufzugreifen. Dabei ist Antisemitismus keineswegs ein Phänomen, das erst von den exilierten Dramatikern mit Hilfe von Komik verhandelt wird. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Arthur Schnitzler porträtierte 1912 den Antisemitismus der k.u.k.-Zeit in der Charakterkomödie „Professor Bernhardt“ und Paul Kornfeld versetzte 1930 seine Nacherzählung von Aufstieg und Fall Joseph Süss Oppenheimers – „Jud Süss“ – mit Situations- und Wortkomik.

¹ Walter Benjamin: Der Autor als Produzent (1934). In: W.B.: Gesammelte Schriften. Hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.2. Frankfurt/Main 1977, S. 683-701. S. 699.

² Die große Ausnahme bildet der auf einer Tagung basierende Sammelband Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2003. Beim Abfassen des Vortrags war das Buch allerdings noch nicht veröffentlicht.

³ Hans Ulrich Gumbrecht: Gelehrter Kitsch. In: FAZ. 24.10.1990. Zit. nach Stefan Krankenhagen: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln, Weimar, Wien 2001. S. 7.

⁴ Ebenda.

Gerade „Professor Bernhardt“ und „Jud Süß“ sind auch Beispiele für die Reziprozität in der Fiktionalisierung von Antisemitismus-Phänomenen, handelt es sich doch auch um Stücke, die Auskunft geben über eine Grunderfahrung der Autoren: nämlich das Jude-Sein in einer von Nichtjuden dominierten Gesellschaft.⁵ Oder um Sartres bekannte These zu zitieren: „So ist der Jude in der Situation des Juden, weil er in einer Kollektivität lebt, die ihn für einen Juden hält.“⁶ Auch die Dramen von Walter Hasenclever, Franz Werfel und Else Lasker-Schüler, um die es nun gehen soll, zeigen immer beides: den Antisemitismus und das Lebensgefühl der assimilierten jüdischen Intellektuellen – das „malheur d’être juif“, [das] Alltagspech mit seinen zahllosen Schikanen und häufig letalem Ausgang, ausgerechnet als Jude auf die Welt gekommen zu sein“⁷, wie Egon Schwarz es in einem Aufsatz über Werfel halbironisch formuliert.

II.

In seiner „Kulturgeschichte des jüdischen Humors“ weist Ezra BenGershôm darauf hin, dass Antijudaismus und – in seiner Typologie – „Humor der Juden als Unterdrückte“ zeitlich korrelieren. Schon „Inhalt“ und „Tonfall“ des biblischen Buches Esther enthielten „[e]twas von der jüdischen Doppelironie gegen die Judenfeinde und gegen sich selber, die seit Heinrich Heine ein so wesentliches Element jüdischen Humors bilden sollte“⁸.

Das Buch Esther erzählt von der Errettung der persischen Juden vor einem Anschlag Hamans, eines Günstlings des Perserkönigs Ahasver. Haman hatte ein Los geworfen, um das Datum zu bestimmen, an dem alle Juden im persischen Reich getötet werden sollten. Die Jüdin Esther, Lieblingsfrau des persischen Herrschers, konnte den Plan jedoch verteideln und ihr Volk retten.

Die Geschichte dieser Rettung, die jährlich im jüdischen Purim-Fest gefeiert wird, nimmt Hasenclever im Sommer 1938 als stoffliche Grundlage für eine scharfe Satire auf das nationalsozialistische Deutschland: „Konflikt in Assyrien“. Begonnen in London, schließt er die Komödie in Südfrankreich ab und schickt das Manuskript stückweise nach London zu Robert Klein, dem nach England emigrierten ehemaligen Leiter der Berliner Reinhardt-Bühne. Gerald Bullet übersetzt die Komödie ins Englische.⁹ Dann wird der Schauspieler John Gielgud auf das Stück aufmerksam und will es inszenieren. Gielgud bringt das Stück tatsächlich am 30. April 1939 in einer geschlossenen Sonntagsvorstellung im International Theatre Club auf die Bühne; Hasenclever tritt unter dem Pseudonym Axel Kjellström in Erscheinung. „Konflikt in Assyrien“ rief ein großes Interesse hervor – so berichten Anekdoten davon, dass sich Churchills Tochter Sarah um die Rolle der Esther beworben hatte, aber von Gielgud abgelehnt wurde. Gielgud bestand laut Pinthus darauf, dass die Rolle mit der

⁵ Ab Ende der 20er Jahre haben jüdische Autoren verstärkt Judentum und Antisemitismus auf der Bühne problematisiert. Vgl. Georg-Michael Schulz: Kampfstück und Bibelrevue. Die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus im Drama jüdischer Autoren während der 30er Jahre. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah.* Tübingen 1992. S. 339-356.

⁶ Jean-Paul Sartre: *Überlegungen zur Judenfrage.* Reinbek bei Hamburg 1994. S. 46.

⁷ Egon Schwarz: „Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!“ Franz Werfels Darstellung der soziopsychologischen Judenproblematik. In: Auckenthaler, Karlheinz (Hrsg.): *Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes.* Szeged 1992. S. 165-176. S. 166.

⁸ Ezra BenGershôm: *Der Esel des Propheten. Eine Kulturgeschichte jüdischen Humors.* Darmstadt 2000. S. 75.

⁹ Vgl. dazu die Einleitung von Kurt Pinthus. In: Walter Hasenclever: *Gedichte. Dramen. Prosa.* Unter Benutzung des Nachlasses hrsg. und eingeleitet von Kurt Pinthus. Reinbek bei Hamburg 1963. S. 6-62. Hier: S. 53. - Die Bearbeiter der Werkausgabe machen darauf aufmerksam, dass die Übersetzung durch Bullet nicht hinreichend nachgewiesen werden könne, aus der Korrespondenz zwischen Bullet und Hasenclever gehe lediglich hervor, dass Bullet 1939 an einer Übersetzung arbeitete, die von Hasenclever korrigiert wurde. Vgl. Walter Hasenclever. *Stücke 1932-1938.* Bearbeitet von Annelie Zurhelle und Christoph Bauer. Mainz 1990. S. 496. Anm. 16. (= Walter Hasenclever. *Sämtliche Werke.* Bd. II.3).

„schönen deutschen Schauspielerin“ Sibylle Bender besetzt wurde.¹⁰ Ferner sollen in Amerika Adolf Wohlbrück, Laurence Olivier und Vivien Leigh ihr Interesse für die öffentliche Aufführung angemeldet haben.¹¹

Für den Herbst 1939 waren Vorstellungen in einem Westend-Theater geplant. Es kam allerdings zu keiner weiteren Aufführung – seit September war Krieg und sowohl in England wie in den USA fürchtete man wegen der aggressiven Deutlichkeit der Satire diplomatische Verwicklungen mit Deutschland.

Außerdem war sich Hasenclever darüber im Klaren, wie heikel sein Stück vor dem Hintergrund der Reichspogromnacht wirken musste, so schreibt er nach der sogenannten ‚Kristallnacht‘ an Robert Klein: „Wir haben das Pech, daß die deutschen Pogrome jedem Scherzwort die Hölle heißmachen.“¹² Hasenclever schildert ihm auch seine Bedenken hinsichtlich der Gattungszuordnung:

„Überhaupt würde ich das Stück nicht ‚Komödie‘ nennen, sondern ‚A Play‘ ... Außerdem eine Mischung zwischen Satire und Tragödie – und das wollen die Leute nicht. Nur(!) der selige Shakespeare durfte Zeitstücke schreiben und den Clown neben Richard III. Späße machen lassen. Unsere Zeit ist zu ernst dazu.“¹³

Noch 1930 hatte Hasenclever der Komödie Potenziale für ein zeitkritisches, politisches Theater zugeschrieben: „Ich finde überhaupt, daß soziale Kritik auf dem Theater viel stärker wirkt, wenn die Mißstände, die man bekämpfen will, lächerlich gemacht werden. Auch die Form der Komödie ist eine Weltanschauung.“¹⁴

Ähnlich wie Hasenclever die Komödie als Instrument der politischen Aufklärung begreift, sieht auch Ernst Bloch noch 1938 Komik als Möglichkeit, dem „Unvermögen, das Naziverbrechen zu kennzeichnen, ihm sprachlich nahe- und nachzukommen“¹⁵, zu begegnen. Bloch reflektiert in dem Aufsatz „Der Nazi und das Unsägliche“ Möglichkeiten einer künstlerischen Reaktion auf das nationalsozialistische Regime und schreibt:

„Also wehrt sich mancher dadurch gegen die verkehrte Welt, gegen Missgeburten und dergleichen, dass er sie in eben tollstem Befremden grotesk darstellt. Aber die Groteske reicht im Nazi-Fall offenbar nicht aus; sprachloses Kopfschütteln überwiegt. Eher noch scheint nun eigentliche *Komik* zuständig, um so mehr, da ihr Wesen in der Entlarvung des aufgedonnerten Nichts besteht. Die Kraft ihres Witzes ist es, Kümmerliches und Unechtes blitzartig hervortreten zu lassen; nun steht es so nackt wie lächerlich da.“¹⁶

Bloch zieht allerdings auch eine deutliche Grenze für die Komik: nämlich das Grauen.¹⁷ 1938 zeichnet sich das Grauen der Shoah zwar bereits in Umrissen ab – die deutschen Juden hatten 1935 ihre Bürgerrechte verloren und wurden diskriminiert und verfolgt – doch im Kulturbetrieb des Exils gab es andere – pragmatische – Gründe, warum die Satire eine eher untergeordnete Rolle spielte. Die ‚Appeasement‘-Politik der späteren Alliierten sorgte dafür, dass selbst prominente exilierte Autoren kaum eine Chance für die Aufführung deutschlandkritischer Stücke erhielten. So wurden bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs eine „Vielzahl weitgehend unpolitischer Dramen nach der Manier der

¹⁰ Vgl. Pinthus: Einleitung (Anm. 9). S. 52.

¹¹ Vgl. ebenda.

¹² Hasenclever in einem Brief an Robert Klein. Zit. nach Pinthus (Anm. 9). S. 53.

¹³ Hasenclever in einem Brief an Robert Klein. Zit. nach ebenda. S. 54.

¹⁴ Replik Walter Hasenclevers aus: Komödie als Zeitkritik. Zwiegespräch mit Walter Hasenclever im Berl. Rundfunk 20. April 1930 abds. [mit Kurt Pinthus]. In: W.H.: Kleine Schriften. Bearbeitet von Christoph Brauer. Mainz 1997. S. 332-345. S. 344. (= Walter Hasenclever. Sämtliche Werke. Bd. V.)

¹⁵ Ernst Bloch: Der Nazi und das Unsägliche (1938). In: E.B.: Politische Messungen. Pestzeit. Vormärz. Frankfurt/Main 1970. S. 185-192. S. 185.

¹⁶ Ebenda. S. 187.

¹⁷ Vgl. ebenda. S. 188.

(...) französischen Boulevard-Komödien“¹⁸ geschrieben. Die Salon- und Konversationskomödien hatten zudem den theaterpraktischen Vorzug, nur wenige Schauplätze und Schauspieler zu benötigen, waren also eher preisgünstig und unproblematisch zu realisieren.

III.

Ganz anders Else Lasker-Schülers Stück „Arthur Aronymus und seine Väter“: das Stück enthält über 60 Rollen und 15 verschiedene Schaupätze. Dennoch wurde es am 19. Dezember 1936 am Schauspielhaus in Zürich in der Regie von Leopold Lindtberg uraufgeführt. Als Bühnenmanuskript bereits 1932 erschienen (und basierend auf der gleichnamigen Erzählung), nimmt das Drama hier in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein: In der Weimarer Republik entstanden und doch erst vier Jahre später unter den Bedingungen des Exils uraufgeführt. Auch handelt es sich nicht um reine Komödie, sondern eher um Momente einer komödiantischen Poesie.

„Aus meines geliebten Vaters Kinderjahren“ lautet der Untertitel des Stücks, das in 15 Bildern das Leben der kinderreichen Familie des jüdischen Gutsbesitzers Schüler erzählt. „Arthur Aronymus“ spielt 1840 in Westfalen; die Geschichte basiert auf historisch belegten antijüdischen Ausschreitungen in Geseke und Störmede (allerdings von 1844) und enthält tatsächlich einige, frei behandelte biografische Elemente. Daneben finden sich allerdings eher literarische denn dramatische Miniaturen über jüdisches Leben auf dem Land: einschließlich des (alltäglichen) Antisemitismus – von den Hänseleien der Kinder bis zu Pogromen. Lasker-Schüler thematisiert die judenfeindlichen Ausschreitungen der Landbevölkerung Westfalens, in dem sie Vater Schüler einen Tagebuch-Eintrag aus seiner Kindheit vorlesen lässt (also narrativ) und vor allem als Bedrohung in Form eines wieder erwachten Hexenwahns, der durch das Eingreifen der katholischen Geistlichkeit in seine Schranken gewiesen wird. Im Umgang mit dem Antisemitismus setzt Lasker-Schüler ironische Schlaglichter eines bisweilen auch schwarzen Humors.

„Das Grundthema, schon in dem Namen [des Ortes, sn] ‚Hexengaeseke‘ drohend angeschlagen, wird durch alle Bilder des Stücks in stetiger Verdichtung gesteigert und führt in seiner vorletzten Szene zu einem überraschenden, tragikomischen Höhepunkt (...): in Schülers Garten spielen jüdische und christliche Kinder einträchtig und eifrig ‚Hexenverbrennen‘.“¹⁹

Hier treten Kinder als Zerrspiegel der Erwachsenenwelt auf. Doch jenseits allen Aberwitzes offenbart sich in dieser christlich-jüdischen Einmütigkeit eine Variation des in „Arthur Aronymus“ verhandelten Themas: Die Aussöhnung zwischen Juden und Nicht-Juden. Franz Werfel zeigte sich enorm beeindruckt und schrieb 1936 an Lasker-Schüler:

„Dem einzigartigen Genius, der in Ihnen lebt, ist es wieder gelungen, das derzeit gefährlichste, heikelste, unausdrückbarste Thema in ein Spiel von solch menschlicher und religiöser Süßigkeit aufzulösen, dass ein rührbarer Leser wie ich mindestens 27mal heulen musste.“²⁰

Gefährlich, heikel, unausdrückbar: Eine Trias, die deutlich macht, dass sich Antisemitismus zwar als Thema künstlerischer und intellektueller Auseinandersetzung gerade von Seiten der exilierten Schriftsteller aufdrängt, dass jedoch die Lebens- und Arbeitsverhältnisse im Exil einem politisch

¹⁸ Franz Nobert Mennemeier / Frithjof Trapp: Zur deutschsprachigen Exildramatik. In: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980. S. 431-439. S. 434.

¹⁹ Leopold Lindtberg: So glänzte der Traum des Arthur Aronymus. In: Michael Schmid (Hrsg.): Lasker-Schüler. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin. Wuppertal 1969. S. 73-87. S. 81.

²⁰ Brief von Franz Werfel an Else Lasker-Schüler vom 8.9.1936, in „Bulletin des Leo Baeck Instituts“, Nr. 7, Juni 1959. S. 6. Zit. nach: Dirk Kruse: Aus meines geliebten Vaters Kinderjahren. Zur Rezeptionsgeschichte von „Arthur Aronymus und seine Väter“. In: Michael Schmid-Ospach (Hrsg.): Mein Herz – niemandem. Ein Else Lasker-Schüler Almanach. Wuppertal 1993. S. 115-129. S. 116.

agierenden Theater entgegenstanden.²¹ Wenige Einzelbeispiele zeugen von einer publikumswirksamen Reaktion des Theaters auf die stetig wachsende Judenfeindschaft, so etwa Friedrich Wolfs „Professor Mamlock“ (1933) und Ferdinand Bruckners „Die Rassen“ (1933). Lasker-Schülers „Arthur Aronymus“ wurde nach nur zwei Vorstellungen abgesetzt – Regisseur Lindtberg berichtet von einem Zerwürfnis der Autorin mit der Gattin des Direktors und nennt die kolportierte Einmischung der Deutschen Botschaft ein Gerücht.²²

Erst sechs Jahre nach dem bewundernden Brief an Lasker-Schüler, nämlich im Sommer 1942, nähert sich auch Werfel dem ‚heiklen‘ Thema und bringt in seiner „Komödie einer Tragödie in drei Akten“ Zeitereignisse auf die Bühne. „Jakobowsky und der Oberst“ ist Werfels wohl populärstes Stück, basierend auf den Erlebnissen seines Hotelnachbarn in Lourdes und eigenen Fluchterfahrungen. Geschrieben in Santa Barbara ist „Jakobowsky und der Oberst“ gleichfalls ein Lehrstück im Hinblick auf das amerikanische Verständnis von Unterhaltung, so wurde das Stück 1943 in New York uraufgeführt und zwar unter dem Titel: „Jacobowsky and the Colonel. An American Play by S.N. Behrmann, based on an original play by Fr. Werfel.“ Regie führte Elia Kazan.²³

Die gemeinsame Flucht des Juden Jacobowsky und des polnischen Offiziers Stjerbinsky nimmt bekanntermaßen ein glückliches Ende. Dabei sind beide, die sich auf dem Weg von Paris an die Atlantikküste ein Auto teilen, deutlich als „Repräsentationsfiguren“²⁴ konzipiert; sie bilden eine Konstellation, die dramaturgisch nicht nur die komödiantische Grundstruktur des Stücks bestimmt, sondern auch einen Friedensschluss zwischen Juden und Christen als denkbare Möglichkeit formuliert.

IV.

Dies ist den drei hier behandelten Dramen gemeinsam: Um für das Verhältnis zwischen Juden und Nichtjuden die Utopie der Aussöhnung zu skizzieren, arbeiten die Autoren mit Mitteln der Komik und der Komödie – seien es nun Motive, Figurencharakterisierungen oder Figurenkonstellationen, vom Wortwitz oder der Situationskomik ganz zu schweigen. Gemeinsam ist den Stücken ferner die ‚Selbstironie‘ und die ‚Ironie gegen die Feinde‘, um BenGershôms Typologisierung aufzugreifen. Der Rekurs auf die „Kulturgeschichte des jüdischen Humors“ geschieht keinesfalls, um die Lesart anzubieten, es handle sich bei den Stücken um dramatische Artikulationen eines spezifisch jüdischen Humors. Es geht vielmehr um die Fortführung des Gedankens, dass eine Minorität, zumal wenn sie sich Repressalien und Verfolgung ausgesetzt sieht, zu Formen des Komischen greift, um die eigene kulturelle Identität gegen die Majoritätsgesellschaft zu verteidigen.

Die genannten Merkmale – Selbstironie, Ironie gegen die Feinde und die Entwürfe einer Aussöhnung – sollen nun näher betrachtet werden.

Werfel zeichnet im zweiten Teil des zweiten Akts ein mythologisch überhöhtes Bild eines Friedensschlusses zwischen Juden und Christen angesichts der sie bedrohenden Barbarei; ein Bild, das allerdings durch seine Komik besticht: Der Ewige Jude und der Heilige Franziskus radeln auf einem Tandem durch die Szenerie.

„Der Ewige Jude ist ein Mann von einigen dreißig Jahren, hager, vorgebeugt, mit hoher Stirn, schwarzem Kraushaar und der dicken Hornbrille eines Intellektuellen. Der Heilige Franziskus ist ein

²¹ Brecht sei hier ganz außen vor gelassen, da der Antisemitismus in seiner Exildramatik eher randständig – als ein Merkmal unter vielen für eine faschistische Gesellschaftsordnung – behandelt wird.

²² Lindtberg: So glänzte der Traum des Arthur Aronymus (Anm. 19). S. 84.

²³ Auf die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte bzw. die verschiedenen Fassungen möchte ich jetzt allerdings nicht näher eingehen, ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf die Fassung, die in der Werkausgabe veröffentlicht wurde. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Wolfgang Nehring: Komödie der Flucht ins Exil: Franz Werfels „Jacobowky und der Oberst“. In: Ders. / Hans Wagener (Hrsg.): Franz Werfel im Exil. Bonn; Berlin 1992. S. 111-127.

²⁴ Schwarz: „Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!“ (Anm. 7). S. 167.

*langer blasser Minoritenmönch in Sandalen, die Kutte wegen des Radfahren mit Sicherheitsnadeln hochgesteckt (S. 101f).*²⁵

Ihr ungewöhnliches, wenngleich profanes Gefährt hätte das metaphysische Duo allerdings lieber gegen ein „Clipper-Billett“ nach Amerika eingetauscht. Auch der Hinweis, dass der Ewige Jude zwei Jahre in Dachau hinter sich habe, und die sofort dementierte Aussage, der Hl. Franziskus habe sich mit Mussolini zerstritten, kontextualisieren die historischen Umstände der mystischen Begegnung auf einer Waldlichtung – hier sind zwei „Gespenster“ (so der Ewige Jude über sich selbst, S. 103) auf der Flucht. Diese „Gespenster“ sind als allegorische Spiegelbilder von Jacobowsky und Stjerbinsky angelegt.

Während also der Weltuntergang für eine Stunde zugunsten eines von Jacobowsky organisierten Picknicks unterbrochen wird, visualisiert das Symbol des Tandems die Gemeinschaft zweier Repräsentanten verschiedener Weltanschauungen – der jüdische Intellektuelle auf der einen und der katholische Geistliche auf der anderen Seite – und verweist so auf die Möglichkeit eines harmonischen Nebeneinanders von Katholizismus und Judentum.

„JACOBOWSKY: Ich sehe zwei Gegensätze, die ganz gut miteinander auskommen.

DER EWIGE JUDE: Oh, wir sind ein Herz und eine Seele! Lassen Sie Gegensätze nur alt genug werden, dann finden sie sich, wie die Parallelen im Unendlichen (S. 103).“

Ungleich pathetischer formuliert Else Lasker-Schüler ihre Vision vom Frieden zwischen den Religionen: „Und mit ein bisschen Liebe geht’s schon, daß Jude und Christ ihr Brot *gemeinsam in Eintracht brechen*, noch wenn es ungesäuert gereicht wird (S. 605, Herv. im Orig.)“²⁶, sagt Mutter Schüler während der Feier des Sederabends im Hause Schüler, zu der auch ein Bischof und ein Kaplan geladen sind. Das gemeinsame Mahl als symbolischer Vollzug einer Aussöhnung. Ist die Liebe hier noch metaphorisch gemeint, so ist das Liebesmotiv bei Hasenclever zentrales Moment der Utopie einer Aussöhnung von Juden und Nichtjuden: Erst die Liebe zu Esther bringt den König dazu, gegen die Vernichtung der persischen Juden zu intervenieren. Der König zu Haman: „(...) In Ihre Staatsgeschäfte mische ich mich nicht ein. Wenn Sie die Juden hinrichten lassen, so ist das Ihre Sache. Aber hier handelt es sich um meine Ehe, meine Familie, meine Kinder (S. 447).“²⁷ Er bekennt sich zu Esther und will mit ihr ins Gefängnis gehen. Allerdings setzte Hasenclever dann doch kein allzu großes Vertrauen in den Sieg der Liebe über die Politik: Anders als in der biblischen Geschichte, wird der Genozid nicht durch den assyrischen König, sondern durch einen tölpelhaften Beamten verhindert. In seinem Wunsch, vor seinem Vorgesetzten zu glänzen, hat der Präfekt den Liquidierungsbefehl Hamans absichtlich nicht ausgeführt: „Diesmal habe ich verstanden. (...) Ich habe das Gegenteil des Befehls ausgeführt. Bin ich ein Diplomat? (S. 480)“²⁸

Geht es im „Konflikt von Assyrien“ um einen Antisemitismus, der zur Staatsdoktrin erhoben wird, so zeigt Lasker-Schülers „Arthur Aronymus“ einen gesellschaftlichen, zwischenmenschlichen Antisemitismus, der im Alltag seine Spuren hinterlässt. Im zehnten Bild setzt sie – mit Poesie und Witz (wenn auch nicht ohne Naivität) – die Möglichkeit der Versöhnung dagegen: Arthur Aronymus und seine Mutter besuchen das Grab des Großvaters, Rabbi Uriel. Dabei hören sie den Streit zwischen

²⁵ Zitiert nach der Taschenbuchausgabe, die der Textgestalt der Gesammelten Werke folgt. Franz Werfel: Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie in drei Akten. Fischer-Taschenbuchverlag. Frankfurt/Main 1992.

²⁶ Else Lasker-Schüler: Arthur Aronymus und seine Väter. Aus meines geliebten Vaters Kinderjahren. Schauspiel in 15 Bildern. Zitiert nach dem Abdruck in: Else Lasker-Schüler: Konzert. Prosa und Schauspiele. Hrsg. von Friedhelm Kemp. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt/Main 2000. S. 469-606. Der Text folgt der dreibändigen Ausgabe der Werke von Else Lasker-Schüler, die 1959-1962 im Kösel-Verlag erschienen ist.

²⁷ Walter Hasenclever: Konflikt in Assyrien. Komödie in drei Akten. Zit. nach Stücke 1932-1938 (Anm. 9). S. 369-459.

²⁸ Zit. nach der Variante des Dritten Aktes: Skandal in Assyrien. Ebenda. S. 460-483.

einem jüdischen und einem christlichen Friedhofsgärtner. Aus „Zuvorkommenheit“ (S. 552) werden seit Beginn des Hexenwahns auch Christen auf jüdischen Friedhöfen eingestellt – und zwar gegen gutes Geld. Die weit bessere Bezahlung als auf christlichen Kirchhöfen hält den christlichen Gärtner allerdings nicht davon ab, seinen jüdischen Kollegen mit antisemitischen Bemerkungen zu provozieren. Frau Schüler mischt sich ein: „Nun versöhnt euch wieder, denn wir sind doch alle Gottes Kinder“ (S. 553). Es stellt sich heraus, dass der Christliche Gärtner „vom Vater her ein Jude“ (S. 552) ist und in seinen Augen nur gedankenlos dahergeredet hat. Ihre Versöhnung besiegeln die beiden mit einem Handschlag – eine Tat, die von Frau Schüler mit einem Dukaten für eine gemeinsame ‚Erfrischung‘ versilbert wird. Böswillig ließe sich interpretieren, dass konfessionelle Toleranz damit gekauft wird. Lasker-Schüler scheint jedoch ihren Figuren nichts dergleichen unterstellen zu wollen: Bei Einbruch der Dämmerung – der Schabbat beginnt – verlassen alle einträchtig den „frommen Garten (...) Ein Stern geht auf und leuchtet gerade über des Rabbunis Hügel“ (S. 553). Ein Stern, wie er auch in ihrem Gedicht „Versöhnung“ (1910) zu finden ist, das im Zusammenhang mit dem jüdischen Versöhnungsfest – Jom Kippur – zu sehen ist.²⁹

V.

Eine Anspielung auf diesen höchsten jüdischen Feiertag findet sich schon im ersten Bild von „Arthur Aronymus“: Der Nachtwächter von Hexengaesecke trifft auf Kaplan Michalski und berichtet, dass der Landesrabbiner von Rheinland und Westfalen zu Besuch sei. Ihm zu Ehren blase er Schofar, was charakteristisch ist für das jüdische Neujahrsfest, Rosch-ha-Schana, und Jom Kippur. (Beide Feste sind durch eine zehntägige Bußzeit miteinander verbunden.) Der Kaplan fragt nun, was der Nachtwächter vom Schofarblasen verstehe. Ironischerweise – immerhin ruft das Schofarblasen zur Selbstprüfung auf – reagiert der Nachtwächter „ausflüchtend“: „Eck versteh eben auf katholisch zu blasen und – anders“ (S. 475). Am Ende des Dialogs stellt sich dann heraus, dass der Nachtwächter ein konvertierter Jude ist, der sich aber noch bestens an die jüdische Kosmologie erinnert:

„Die Katholischen, mit Furlaub, zählen die Zeit erst vom Christi Geburt an, aber wir – ich meine die Juden – müssen immer wieder dat olle Jahr transportieren durch die Sintflut mang bis nach Weltenanfang. [...] Und dann erscht locken wir – ich meine die Juden – dat neue Jahr heran, wenn dat abgenutzte heimgekehrt ist (*belehrend*) in die Ursprünglichkeit“ (ebd.).

Durch den Mutterwitz des Nachtwächters, der durch den westfälischen Dialekt verstärkt wird, wird die poetisch heitere Atmosphäre der Exposition um eine schalkhafte Selbstironie ergänzt. Es ist eine warme, sternenklare Augustnacht.³⁰ Vollmond. Der Nachtwächter ist ein pragmatischer Mann, der seine Position zwischen den Religionen in ein salomonisches Sowohl-als-Auch auflöst. Gewöhnlich bläst er katholisch, aber wenn der Rabbi zu Besuch ist – jüdisch.

Während Lasker-Schüler den Nachtwächter als Schelm porträtiert, zeichnet Walter Hasenclever die Karikatur eines geschäftstüchtigen Schneiders, die alle Klischees antisemitischer Vorurteile zu bedienen scheint: Levi, ein „temperamentvoller Herr mit schwarzer Mähne“ (S. 415) fertigt für Königin Esther ein maßgeschneidertes Kleid aus „Sack und Asche“, damit diese äußerlich sichtbar als Trauernde vor den König treten kann. Es sind gute Zeiten für Schneider: Nach der Bekanntgabe des Todestages für die Juden des Reiches ist die Nachfrage nach der Trauerkleidung „Sack und Asche“ sprunghaft gestiegen. Levi ignoriert die Lebensgefahr, in der er sich befindet, so gut er kann und kreist um die Kollektion an Säcken, die er produziert und die modischen Asche-Ausführungen in

²⁹ Vgl. Sigrid Bauschinger: Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit. Heidelberg 1980. S. 240. – Vgl. zur Interpretation von „Versöhnung“, ebenda. S. 171f.

³⁰ Noch weit entfernt von Rosch-ha-Schana oder Jom Kippur, die nach christlichem Kalendarium Ende September, Anfang Oktober gefeiert werden.

verschiedenen Farben. Wenngleich Hasenclever hier die Figur des Levi mit allen eben auch antisemitisch geprägten Attributen des die Realität-Zurecht-Biegenden, wortgewandten, servilen Geschäftemachers ausstattet, so geschieht dies ironisch in satirischer Zuspitzung. Levi bleibt innerhalb des Stücks trotz allem eine sympathische Figur, Symbol für Optimismus und Überlebenswillen.

Eigentlich ist diese Szene, mit ihrer Modenschau und der Anprobe von „Sack und Asche“ hochkomisch in ihrer Unterschätzung der lebensbedrohlichen Situation und dem wörtlich nehmen einer Redewendung, in ihrem Kontrast aus Todesgefahr und Modebewusstsein, aus angedrohter Gewalt und dem Plan, die politische Lage mittels weiblicher Schönheit und Charme zum Guten zu wenden. Allerdings wird die Satire – auch in ihrer Anspielung auf die reale Situation der Geschäftsüberschreibungen in Nazi-Deutschland – im Nachhinein, d.h. mit dem Wissen um die Ascheregen von Auschwitz, in ihrer Respektlosigkeit mehr als problematisch.

Wie der Schneider Levi ist auch Werfels Jacobowsky – obwohl ungleich komplexer konzipiert – nicht frei von Klischeevorstellungen über den pfiffigen, eloquenten, geschäftstüchtigen, unsteten, wohlhabenden, berechnenden Juden; die Figur ist „ein nicht ganz unglaubliches Gemisch aus der Schatzkammer der Sozialwissenschaften, den Erfahrungen eines gewitzten Beobachters wie Franz Werfel und dem Wörterbuch antisemitischer Klischees.“³¹

Dem ist grundsätzlich zwar nicht zu widersprechen, doch handelt es sich nicht um die simple Übernahme antisemitischer Judenbilder, sondern vielmehr um ein selbstironisches Zueigen-Machen³² stereotyper Zuschreibungen – auch als Ausdruck eines selbstbewussten Umgangs mit Ressentiments. Wie sehr Werfel sich der Problematik bewusst war und wie differenziert er seine Hauptfigur gesehen hat, geht aus zwei Briefen hervor. Gegenüber Max Brod betont Werfel, er habe einen „durchschnittlichen Geschäftsjuden zum Helden“ machen wollen.³³ Und an Joseph Albrecht schreibt er, er habe den „Exodus der Gäste“ im 2. Bild des 1. Aktes „surrealistisch gehalten, damit man nicht den Eindruck hat: Der Jud feilscht um ein Auto, während alle anderen zu Fuß laufen! Das ist bei diesem Vorgang auf jeden Fall gefährlich.“ Auch habe er Jacobowsky „mit Absicht“ bei dem Autokauf einen „schlechten Geschäftsmann“ sein lassen, einen „nervösen Menschen, der mit Bewusstsein die ‚Katz im Sack‘ kauft“.³⁴

VI.

Wie Jacobowsky einerseits als Porträt eines Durchschnittsjuden mit selbstironischen Akzenten angelegt ist und andererseits auch als Figur über Selbstironie verfügt, so ist auch Oberst Stjerbinsky als Pole, Katholik und Antisemit ironisch-satirisch gezeichnet. Tadeusz Boleslaw Stjerbinsky ist Offizier, Gutsherr und ein großer Liebhaber, bereit sein Leben auf's Spiel zu setzen – für sein Land nicht weniger als für eine Liaison amoureuse. Seine Tugenden sind soldatische: Patriotismus, Ehre, Mut, Loyalität, Tapferkeit. Doch die Verhältnisse sind nicht so: der Krieg, die Niederlage seines Regiments, die erzwungene Flucht schaffen Umstände, die Moral und Eigenschaften des Oberst überfordern, ja – ihnen teils zuwider laufen. Dadurch wird Stjerbinsky zur komischen Figur, etwa wenn er zugeben muss, ein Auto nur geradeaus steuern zu können, weil er Kavallerist ist (vgl. S. 49) oder wenn er seiner angebeteten Marianne im Mondlicht ein stümperhaftes Ständchen auf der Violine darbietet – mit dem deutschen Artillerie-Feuer im Hintergrund (vgl. S. 69f).

³¹ Schwarz: „Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!“ (Anm. 7). S. 169.

³² Die Selbstironie der Figur konzipiert auch Egon Schwarz. Sie mache die Figur trotz der Schwächen sympathisch. Vgl. ebenda.

³³ Max Brod: Streitbares Leben. München 1969. S. 72.

³⁴ Werfel an Joseph Albrecht, 4.1.1943. Zit. nach dem Faksimile in: Nobert Abels: Franz Werfel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1990. S. 132. Unterstreichungen im Original. – Nehring weist den Brief als unveröffentlicht aus; zu finden im Werfel-Archiv der University of California Los Angeles. Vgl. Nehring (s. Anm. 23). S. 127, Anm. 29.

Vollends zum Narren, wenn auch wider Willen, macht ihn die zweite Szene im zweiten Akt: Die Gruppe der Flüchtenden begegnet einer deutschen Patrouille. Auf Stjerbinsky ist ein Kopfgeld ausgesetzt; um ihn (und wohl auch sich selbst) nicht zu gefährden, stellt ihn Jacobowsky kurzerhand als Wahnsinnigen vor, den man nicht ansprechen dürfe und der dringend in ein Sanatorium gebracht werden müsse. So viel Chuzpe muss belohnt werden: Jacobowsky schafft es nicht nur, dass die Besatzungstruppen sie weiterreisen lassen, nein: sie überlassen ihnen auch noch einige Liter Treibstoff. Jacobowsky rettet also Stjerbinsky das Leben – obschon sich dieser tief gedemütigt fühlt.

Werfel gibt in dieser Szene SS und Gestapo der Lächerlichkeit preis: Der Gestapo-Beamte tritt als Tourist aus Sachsen auf, da er „während des blitzhaften Vormarsches noch nicht die Zeit gefunden hat, sein Touristengewand mit der Uniform zu vertauschen“ (S. 109). Er hat ein „rosiges Schweinsgesicht, das sächzelt“ und trägt einen „grüne[n] Hut mit Rasierpinsel, Wadenstrümpfe, kurze hellgelbe Jacke“ (S. 110). Jacobowsky kann es nicht fassen: „Zuerst hat einen der große Ichthyosaurus in den Krallen und, siehe da, er sächzelt“ (S. 118), kommentiert er den Auftritt des Nazis als „aufgedonnertes Nichts“. Ungleich schärfer und politischer ist das satirische Spiegelbild der nationalsozialistischen Ideologie, das Hasenclever in „Konflikt in Assyrien“ entwirft.³⁵ Drei Figuren verkörpern sowohl unterschiedliche Nazi-Typen wie auch Herrschaftsebenen: Kanzler Haman als Machtpolitiker³⁶, der Leibarzt Hegai als loyaler Verwaltungsbeamter und der Präfekt als opportunistisches Organ der Exekutive. Haman ist Staatskanzler, „ein Mann von etwa sechzig Jahren, eiskalt, mit scharfer Intelligenz, energisch und zielstrebig, der den Ehrgeiz des Machthabers unter der Maske höfischer Formen verbirgt“ (S. 371).

In Hamans Repliken wird einerseits die sich steigernde Diffamierung und Verfolgung der Juden erkennbar und andererseits die nationalsozialistische Phraseologie decouvriert; sei es der Blut-und-Boden-Mythos, die Rede vom ‚Volk ohne Raum‘, die durch Krieg zu erreichende Weltherrschaft; seien es sozialdarwinistische Thesen, die Rassentheorie oder bevölkerungspolitisch gewollter Kinderreichtum.

Haman selbst ist Agatiter – also ein Nicht-Assyrer, der jetzt die ‚nationale Erhebung‘ in Assyrien propagiert und die Hoheitszeichen des Staates mit „sakramentaler Wirkung“ ausstattet (S. 383). Jeder Untertan hat vor dem Emblem – die „Göttin der Fruchtbarkeit mit dem Flammenschwert“ (S. 384) – das Knie zu beugen. Allerdings erweist sich der Kanzler als Pantoffelheld; es gibt keine größere Strafe für ihn, als mit seiner Frau auf eine einsame Insel verbannt zu werden. „Gnade, Majestät, lassen Sie mich hängen“ (S. 481)³⁷, bittet er den König, als ihm nach der Rettung der Juden sein Urteil verkündet wird. Diese Pointe ist zwar ein altbekannter misogyner Witz, doch die immer wieder thematisierte Beziehung zu seiner Gattin verleiht der Figur des Haman karikaturistische Züge. Sein desolates Privatleben macht aus dem Machtpolitiker Haman, der Fortpflanzung zur Staatsdoktrin erhebt, eine lächerliche Gestalt. Die Reaktion auf die ihm auferlegte Strafe verwischt dann auch den Eindruck des kühl kalkulierenden Strategen, der zuvor vom Präfekten ein Pogrom gegen die Juden inszenieren ließ:

„HAMAN: Haben Sie Provokateure zur Verfügung? (...) Ich brauche einen spontanen Ausbruch der Volkswut. (...) Ich wünsche, dass Straßenkämpfe stattfinden.

PRÄFEKT: Exzellenz, soviel (!) Leute habe ich nicht.

HAMAN: Dann kaufen Sie welche. Geld spielt keine Rolle. Das werden alles die Juden bezahlen. Erst werden wir ihr Vermögen beschlagnahmen, dann werden wir sie umbringen, damit sie uns nicht zur Last fallen.“ (S. 398f)

³⁵ Vgl. dazu Ania Wilder: Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der Zwanziger Jahre. Frankfurt/Main u.a. 1983. S. 118-136.

³⁶ Ob man direkt so weit gehen muss wie Miriam Raggam, die Haman als „ziemlich getreue Kopie Hitlers“, möchte ich bezweifeln. Vgl. Miriam Raggam: Walter Hasenclever. Leben und Werk. Hildesheim 1973. S. 241.

³⁷ Zitiert nach der Variation des 3. Aktes. In der anderen Fassung zuckt Haman an dieser Stelle nur zusammen. Vgl. S. 458.

Ob Hasenclever ahnte, wie nahe seine sarkastischen Dialoge der Wirklichkeit kamen, lässt sich nicht eindeutig belegen. Aber als Sohn einer jüdischen Mutter und Autor von Stücken, die gegen Faschismus und Nationalsozialismus gerichtet waren, wusste er „was ihm bevorstand, wenn er in die Hände der Gestapo geriet: Marter und Tod.“³⁸ Und so nahm er sich 1940 – nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Frankreich – im Internierungslager Les Milles bei Aix-en-Provence das Leben. Ist Hasenclevers „Konflikt in Assyrien“ eindeutig in seiner Satire und Ironie gegen den Nationalsozialismus, so setzen Lasker-Schülers Repliken bisweilen ein historisches Wissen voraus, um ironisch gelesen werden zu können. In „Arthur Aronymus“ finden die Hepp-Hepp-Ausschreitungen, durch die viele Juden zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1819) ihr Vermögen und oft genug auch ihr Leben verloren, Erwähnung. Der Name geht zurück auf den Kampfruf „Hepp Hepp“, der angeblich aus den Anfangsbuchstaben des Kreuzfahrer-Rufs „Hierosolyma est perdita“ – Jerusalem ist verloren – gebildet wurde.³⁹

Den komischen Effekt erzielt Lasker-Schüler nun dadurch, dass sie die Bedeutung dieses Rufes umkehrt, nämlich, „dass Jerusalem nicht verloren ist“, (S. 499, Herv. von mir, sn). So der Kaplan zu einer Gruppe Kinder, die einen jüdischen Hausierer mit „Hepp-Hepp-Hepp“-Rufen drangsaliert. Er stellt sie zur Rede:

„KAPLAN: Allerdings das gab ihm keine Ursache, euch zu schlagen, denn wisst ihr was hepp! hepp! hepp! bedeutet? *Er weist auf Arthur Aronymus.*

CASPAR: Der kann das doch nicht wissen.

KAPLAN: Warum denn nicht?

WILLY: Der ist selbst ein Jude.

KAPLAN: Nun denn antwortet ihr beiden Jungen mir. *(Sie sperren den Mund weit auf, wie zwei nichtsnutzige Spatzen.)* „Hepp! Hepp! Hepp! Bedeutet für die Juden eine glückliche Botschaft, und zwar, dass Jerusalem nicht verloren ist.

ALLE: Wir werden ihn nie mehr wieder ausschimpfen“ [...]

KAPLAN: Also, was versteht man unter hepp, hepp, Willy? [...]

ARTHUR ARONYMUS *(jäh)*: Gaeseke ist nicht perdu“ (ebenda).

Die pädagogischen Bemühungen des Kaplans scheinen also erfolgreich zu sein; allerdings ist es fast schon zynisch, in Anspielung auf die Judenpogrome von 1819 von einer „glücklichen Botschaft“ zu sprechen. Andererseits wird hier auf subtile Art und Weise die Dummheit derer deutlich, die auf offener Straße einen Menschen anpöbeln – selbst wenn es sich um achtjährige Kinder handelt. Unterstrichen wird an dieser Stelle ferner die Ambivalenz der Figur des Kaplans. Der junge katholische Kaplan Michalski ist diejenige Figur des Stückes, die sich um eine Aussöhnung zwischen Juden und Christen bemüht – dennoch aber einen latenten Antisemitismus in sich trägt, etwa wenn er Arthur einen „dreisten Judenjungen“ (S. 522) schildert⁴⁰ und voll missionarischen Eifers für dessen Taufe plädiert, um durch diese Konversion der jüdenfeindlichen Program-Stimmung in der Bevölkerung zu entgegen.

³⁸ Pinthus: Einleitung (Anm. 9). S. 61.

³⁹ Vgl. Monika Grübel: Schnellkurs Judentum. Köln 2000. S. 146f.

⁴⁰ Der Kaplan ist tief betroffen über diesen Zwischenfall, bezeichnet seine Bemerkung als „giftige Muschel“ und bittet im Gebet weinend um Vergebung und sagt: „Längst geläutertes Blut trieb sie [die Muschel, sn] an den Strand meiner Lippen“ (S. 523). In der Lasker-Schüler eigenen Bildhaftigkeit wird hier noch einmal auf einen internalisierten Antisemitismus aufmerksam gemacht.

VII.

Die Kritik hat der Uraufführung von „Arthur Aronymus“ einerseits Naivität vorgeworfen und andererseits wird Lasker-Schülers Aufruf zur Toleranz 1936 als „taktlos und deplaziert“⁴¹ empfunden. Eine Rezension der Neuen Zürcher Zeitung empörte Lasker-Schüler so sehr, dass sie mit einem Brief reagierte. Dort skizziert sie ihre Haltung:

„Ich schrieb das mir ans Herz gewachsene Schauspiel [...] beiseele nicht mit einem spitzfindigen Vorsatz, mit einer politischen Tendenz, mahnenden oder lehrreichen, gar drohenden Zweck. Da irrte sich die Kritik gewaltig. Im Dichter wird gedichtet.“⁴²

Mag es auch der Künstlerin allein um die Kunst gehen: die Zeitläufte der 30er und 40er Jahre legen eine politische Rezeption noch des unpolitischen Dichterworts nahe. Und so ist auch „Arthur Aronymus“ allen Bekundungen Else Lasker-Schülers zum Trotz ein helllichtig warnender Spiegel der politischen Entwicklungen – versehen mit dem optimistischen Entwurf einer Versöhnung zwischen Juden und Christen.

Bei Lasker-Schüler ebenso wie bei Hasenclever und Werfel wird das Theater zum Fluchtpunkt und Ort einer Materialisierung idealistischer Visionen vom Sieg der argumentativen Vernunft. Sei es nun die Rhetorik eines weltoffenen Bischofs, eines liebenden Gatten oder eines eloquenten Kosmopoliten – stets geht es um die Überwindung der Krise durch die Kraft des Wortes. Auf der Bühne scheint noch möglich, was in der Realität der nationalsozialistischen Diktatur immer unwahrscheinlicher wird: Pluralismus der Meinungen und Religionen. Das Theater gibt den exilierten Schriftstellern, Schauspielern, Regisseuren aber auch dem Publikum Raum für die Formulierung eines Selbstverständnisses – in der Abbildung der Lächerlichkeit des Feindes auf der Bühne offenbaren sich Formen von Herrschaftskritik. Die ‚Komödien einer Tragödie‘ von Werfel, Hasenclever und auch Lasker-Schüler zeugen vom kritischen Potenzial des Lachens. Autorität und Macht des nationalsozialistischen Regimes werden – zumindest für die Dauer der Aufführung – in ihre Schranken gewiesen. Betrachtet man mit Bergson das Lachen als „soziale Gebärde“⁴³, so unterstreichen die Stücke die identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion des Lachens: Das Lächerliche steht der lachenden Gruppe als Ausgeschlossenes gegenüber. Dadurch vermag Komik dem Denken auf die Sprünge zu helfen. Allein: die Realität der nationalsozialistischen Judenvernichtung geht auch am Theater als Ort der Utopien nicht spurlos vorüber – oder, wie Werfel es in den „Theologumena“ resignativ formuliert:

„Der geometrische Ort, wo Parallelen sich schneiden, Gegensätze keine sind, der Tor bekehrt und der Schurke gebessert wird, liegt nicht im Unendlichen, sondern in der poetischen Komödie, einer Form des Schauspielers, für die wir die Kultiviertheit verloren haben.“⁴⁴

⁴¹ Lindtberg: So glänzte der Traum des Arthur Aronymus (Anm. 19), S. 83.

⁴² Brief an die NZZ vom 28.1.1937. Zit. nach: Kruse: Aus meines geliebten Vaters Kinderjahren (Anm. 20). S. 119.

⁴³ Henri Bergson: Das Lachen. Jena 1921. S. 60.

⁴⁴ Franz Werfel: Theologumena. In: F.W.: Zwischen Oben und Unten. Prosa. Tagebücher. Aphorismen. Literarische Nachträge. München Wien 1975. S. 184.